

PRESTIGIO Y FORTUNA CRÍTICA DE VAN DYCK EN LOS TRATADISTAS ESPAÑOLES

POR

MATÍAS DÍAZ PADRÓN
Museo Nacional del Prado

Al contrario que Rubens, Van Dyck ha estado al margen en la crítica española hasta el grado de faltar su espacio en las exposiciones conmemorativas al centenario del pintor en 1999. No obstante, su obra fue en España tan admirada por los preceptistas como por los mecenas del siglo XVII, y su influencia fue mayor que la de Rubens. El objeto de este artículo está en probar la realidad y los olvidos. El eco de su arte tuvo igual alcance que en Flandes, Italia o Inglaterra. Un solo coleccionista, el marqués del Carpio, poseyó más pinturas que Carlos I de Inglaterra. Para Lázaro Díaz del Valle “fue el verdadero phénix de nuestro siglo”, y Velázquez se sirvió de sus grabados para el gallardo retrato del conde Duque de Olivares.

Palabras clave: Cardenal Infante; Carducho; de los Santos; Palomino; Pedro de Moya; Díaz del Valle; Interián de Ayala; Alonso de Talavera; Rejón de Silva; Preciado de la Vega; Mengs; Mayans y Siscar; Ponz; Ceán Bermúdez; Fromentín; Tormo.

VAN DYCK'S PRESTIGE AND CRITICAL FORTUNE IN SPANISH TREATIES

Unlike Rubens, van Dyck has been a marginal figure in Spanish art criticism even to the point of not holding commemorative exhibitions to celebrate his 400th anniversary in 1999. Nevertheless, during the 17th century in Spain his paintings were as admired by art writers as by art patrons, and his influence was actually greater than that of Rubens. This article proposes to demonstrate realities and omissions. The echo of Van Dyck's art was just as widespread and important in Spain as in Flanders, Italy or England. A single collector, the marquis of Carpio, owned more paintings by the artist than Charles I of England. For Lázaro Díaz del Valle he was the “true phoenix of our century,” and Velázquez used van Dyck's engravings as models for his elegant portrait of the Count-Duke of Olivares.

Key words: Cardenal Infante; Carducho; de los Santos; Palomino; Pedro de Moya; Díaz del Valle; Interián de Ayala; Alonso de Talavera; Rejón de Silva; Preciado de la Vega; Mengs; Mayans y Siscar; Ponz; Ceán Bermúdez; Fromentín; Tormo.

Igual que el nombre de Rubens campea con holgura en las letras de nuestros preceptistas, poetas y próceres de variada estirpe, sin descartar la nobleza de las armas y la diplomacia. Nada especial de Van Dyck en la historiografía artística en España. Las pinturas que llegan a través de

la vía noble las reúne y estudia el Museo del Prado. Otras rebasan nuestras fronteras por tantos avatares de la historia. Algunas logramos identificar y otras conocemos a través de documentos, muchas perdidas irremediadamente. Tampoco está rastreado el mecenazgo de Van Dyck entre nosotros, ni su estimación e influencia en la pintura española en la medida deseada. Incluso el intento del Cardenal Infante para que ocupara el lugar de Rubens en el ámbito de los Austrias y un proyecto de viaje a Madrid, acompañando a María de Mediccis, ha merecido atención. Un viaje paralelo al que Isabel Clara Eugenia fraguó con Rubens en 1628.

Las últimas exposiciones internacionales con ocasión del aniversario de Van Dyck divulgaron con estudios detenidos la prodigiosa actividad en su patria, tanto en su juventud como en la madurez, en Italia, Inglaterra, Francia y Holanda, con entregada admiración de los grandes, tanto reyes, como mecenas y preceptistas, pero falta España. Ningún espacio le fue concedido. Es una laguna a explorar desde este lado. Hoy tenemos medios para probar que gozó de igual prestigio en España, y quizá con mayor entusiasmo que en algunos ambientes tenidos por neurálgicos y mejor conocidos. Algunas referencias olvidadas encontramos en don Elías Tormo y en Elizabeth Du Gué Trapier en el siglo pasado sin eco en los estudios recientes. En el siglo XVII, Vicente Carducho, pintor distante a la estética del flamenco como ingrato con Velázquez, confiesa su admiración por el colorido ardiente de Van Dyck. Una exaltación del color opuesta a la primacía del dibujo y la composición propiciada por Italia. La fortuna de Van Dyck es rica en nuestra literatura artística. Hay testimonios útiles para probar la acertada captación de su personalidad y estilo en nuestros preceptistas en fecha muy temprana con consejos a los jóvenes de aprender con sus grabados.

En fin, muy poca fortuna ha tenido en comparación a lo publicado por los estudiosos flamencos (innecesaria observación), ingleses, italianos, franceses y alemanes, por no ir más allá. No obstante la revisión de libros y textos de viajeros de los siglos XVII y XVIII dan fruto más que suficiente para tenerlos en cuenta en la biografía de Van Dyck, y suficientemente interesante para consagrar un capítulo a su prestigio en el reinado de Felipe IV, con una nobleza que le siguió tan de cerca como el monarca español. Deja una huella más profunda que Rubens en los pintores de nuestro Siglo de Oro.

Van Dyck no escribió en la medida de Rubens, tampoco estuvo dotado de su afabilidad y simpatía. Algo de arrogante divismo revelan sus comportamientos. Esto se desprende de las cartas del sufrido Cardenal Infante, general de los ejércitos de Flandes y Archiduque. Vemos a un Van Dyck displicente con sus colegas y marcando distancia con la bohemia en Roma¹. Van Dyck coincide con el Cardenal Infante en sus viajes a Flandes y la promesa de un tercero que el destino frustró para desdicha nuestra. Pues Van Dyck fallece pronto y poco después el Cardenal. Es una realidad (con escaso eco) su renuncia al privilegiado estatus en la corte de los Estuardo, para regresar a Bruselas y Amberes con los Austrias.

Adelantando los hechos, interesa recordar la preocupación del Cardenal Infante a la muerte de Rubens expresada en carta a su hermano del 10 de junio de 1640. Temiendo por las obras inconclusas de Rubens para los palacios de la corona de España escribía días después aconsejando Gaspar de Crayer²; pero pronto conoce la inminente llegada de Van Dyck desde Londres y retira la propuesta. Sus palabras son más que suficientes para adivinar la admiración por el pintor, “*después que escribí a V.M. he tenido aviso de que Vandeycken ha de llegar a Amberes para*

¹ BELLORY, P. *Le Vite de Pittori et Architetti Moderni scritte da gio Pietro Bellori (Roma 1672)*, ed. Roma 1931, p. 256; LARSEN, E., *La vie, les ouvrages et les élèves de Van Dyck. Manuscrit inédit des Archives du Louvre par un auteur anonyme, Mémoires de la classe des Beaux-Arts Collection in-8.^o-2 serie*, T. XIV-2, 1975, p. 57; Milán, 2004, Van Dyck, *Reflessi italiani* (K. VAN DER STIGHELEN), p. 95.

² BEROQUI, P., “Adiciones y correcciones al catálogo del Museo del Prado. Escuela Flamenca”, 1917, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, p. 390.

S. Lucas y siendo tan gran pintor y también discípulo me ha parecido el suspender el entregárselas á otro hasta hablar con Vandeycke, y ver si él las quiere acabar, que no hay duda lo hará mejor que nadie. Pero tiene humor y así no puedo asegurar nada á V.M.”³. Escribía desde el campo de Reveretz a 23 de septiembre de 1640. Unas semanas más tarde se inquieta por las pretensiones de Van Dyck a continuar las pinturas. Así escribe desde Bruselas en noviembre del mismo año a su hermano el rey “En las pinturas se trabaja con gran priesa y espero se acabarán las tres muy á priesa. La cuarta estaba solo dibujada de Rubens, y así no ha querido Vandeycken proseguirla, ni tampoco acabar las otras por más diligencias que se han hecho, que es loco rematado, y así ajustamos que del mismo tamaño y de la misma historia hiciese él una á su capricho, con que quedó muy contento y se volvió á Inglaterra para traer su casa de asiento. No sé si se arrepentirá, que como dije á V. M. no tiene juicio ninguno, yo no me descuidaré en socleitarle con todo cuidado”⁴. Esto prueba suficientemente la admiración que va más allá del arte y la esperanza de su ruptura con la corte inglesa para ocupar el espacio dominado por España en su tierra natal⁵.

El hablar del “humor” de Van Dyck y luego de su “locura rematada” es en el Cardenal una expresión informal sin el incisivo contenido del calificativo. En castellano antiguo es algo impreciso, y que se puede entender por caprichoso, displicente, antojadizo⁶. En la carta iba por delante la “memoria” de las obras que la mujer de Rubens ponía en venta, con la selección del Archiduque, que escoge las mejores pinturas de la juventud de Van Dyck. Rubens las había adquirido a su discípulo al partir a Italia. Antes de enviar la memoria a toda Europa, Helena Froment espera la respuesta del rey de España. Las pinturas de Van Dyck adquiridas para el rey de España por el Cardenal Infante, y que hoy conserva el Museo del Prado, son las mejores (fig.1).

Aunque los historiadores y tratadistas nunca desligan a Van Dyck de la dependencia a Rubens, fue Fromentín (*Les Maîtres d’Autrefois*) quien lo vio en el siglo XIX como un “lumiere solaire”, fue el primero que le concedió el título que merecía dando a su arte valor intrínseco, y distanciándole de la estelar dependencia del maestro⁷. El espacio de Van Dyck en España ha sido poco explorado como insistimos en estas páginas. No obstante, cuenta con un glosario de admiración en los preceptistas con reconocimiento de su identidad y con antelación incluso a muchos de los más entusiastas biógrafos. A pesar de la coletilla que le persiguió como el epígono de Rubens y como retratista por excelencia, género considerado en segundo plano a la narrativa histórica y a la mitología, los tratadistas españoles le parangonan siempre con Tiziano en el gé-

³ *Idem*, 1917, p. 390; ROOSES & RUELENS, M., *Correspondance de Rubens et documents épistolaires*, VI, 1909, p. 310.

⁴ *Ibidem*, p. 391; ROOSES & RUELENS, *op. cit.*, 1909, VI, p. 310.

⁵ Hemos intuido por las visitas ocasionales de Van Dyck de Inglaterra a Flandes una prueba y un deseo de no perder contacto con los Austrias que comparten con su patria los ideales de Imperio. En estas visitas, paralizándolo sus encargos en Londres, se empeña en proyectos ambiciosos. Frente a la tesis de Millar que ve en él un pintor inglés más, hay motivos para intuir su secreto deseo de ocupar el lugar de Rubens bajo los Austrias, tesis que siempre sostuve (DÍAZ PADRÓN, M., *La pintura flamenca del siglo XVII en España*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Ms. 1976, fol. 340; HYMANS, H., “Les Dernières Années de Van Dyck”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, p. 432) y encuentro ampliamente sentida en HOWARTH, D., “Van Dyck, Marie de Médicis and a proposed visit to Madrid in 1634”, *Hofgesellschaft und Höflinge an europäischen Fürstenhöfen in der Frühen Neuzeit (15.-18. Jh.)*, *Internationales Kolloquium 28-30 September 2000 in Marburg*, p. 194; *Idem*, “The Entry Books of sir Balthazar Gerbier: Van Dyck, Charles I and the Cardinal-Infante Ferdinand”, *Van Dyck 1599-1999 Conjectures and refutations, Rubenianum*, 2001, p. 82.

⁶ “Inquietar los ánimos; perturbar la paz; caprichoso o extravagante”, Real Academia Española de la Lengua, *Diccionario de la lengua española*, 1970, p. 725; *Diccionario Enciclopédico Espasa*, Tomo XXVIII, p. 687.

⁷ Ed. 1942 (1876), p. 109, “Con su obra considerable, sus retratos inmortales, su espíritu abierto a las más delicadas sensaciones, su estilo tan suyo, su distinción completamente personal, su gusto, su tacto y su encanto en todo cuanto tocaba, puede uno preguntarse lo que sería van Dyck sin Rubens” (*Ibidem*, p. 106).



Fig. 1. Antón Van Dyck, A. Van Dyck y Jacques Neeffs.

nero principal de la pintura. Esto lo reconoce la crítica moderna al ver a Van Dyck aproximarse a Tiziano en Italia y escapar a la poderosa influencia del maestro⁸. La influencia de Tiziano –que toma al paso del tiempo más relevancia en su obra– la advirtió Fray Francisco de los Santos en el siglo XVII en su *Descripción Breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial* (1657), y prueba el *cuaderno de dibujos italianos* repleto de dibujos de copias de sus obras⁹. Esto se proclama al tratar de la *Mujer adúltera*, “los coloridos y ropas semejantes a los de Tiziano que fue el que le dio más gracias y a quien imitó Van Dyck”¹⁰. Es un precioso testimonio el de este contemporáneo al pintor en complicidad con Velázquez en las noticias de los cuadros de El Escorial, como afirmó hace décadas don Javier Sánchez Cantón¹¹. Tampoco es fácil desligar a Van Dyck de los lazos del maestro. De una parte es un signo de gloria este lazo, y de otra, la condena a un eterno segundo plano (fig. 2). El Cardenal Infante le tenía por el sucesor indiscutible de Rubens, y el más digno para eternizar la grandeza de su destino en Flandes. Nos preguntamos qué hubiera sucedido si Van Dyck hubiera vivido algo más.



Fig. 2. Rubens y Van Dyck, P. Pontius según Quellinus y Van Dyck.

⁸ WASHINGTON, *Van Dyck Peintures*, 1990-1991, p. 12 (WHEELOCK, A. K.); Amberes 15-V/15-VIII-1999, p. 22 (BROWN, Ch.); *Van Dyck, Reflessi italiani*, op. cit., Milán 2004, p. 101.

⁹ JAFFÉ, M., *The Devonshire collection of northern european drawings*, Turín, Londres, Venecia, 2002, p. 70.

¹⁰ Padre Fray Francisco de los Santos, *Descripcion Breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Vnica Maravilla del Mvndo. Fabrica del Prvdentissimo Rey Filipo Segvundo, aora nvemente coronada, por el catolico rey Filipo Quarto el Grande...*, Madrid, 1.^a ed. 1657 y siguientes de 1667, 1681 y 1698. ed. 1657, fol. 47.

¹¹ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, 5 vols., Madrid, 1923-1941, II, p. 231, n. 1; JUSTI, C., *Velázquez y su Siglo*, 1953, p. 265 (tratando aquí del *Lavatorio* de Tintoretto). La Memoria de Velázquez tuvo que ser conocida por el padre Santos, Memoria cuya originalidad fue puesta en duda, pero considera factible en tesis doctoral de 1976 tratando de las pinturas de El Escorial (*La Pintura Flamenca del Siglo XVII en España*, t. I, fol. 192). Hoy está defendida esta autoría por Bassegoda “Velázquez y la memoria de los pintores del Escorial”, Simposium internacional en torno a santa Rufina. “Velázquez de lo íntimo a lo cortesano”, Sevilla, 10 al 11-III-2008, p. 171.

Las pinturas de juventud alcanzaron un grado de originalidad y pasión superior a lo que practicaba Rubens en los mismos años. Van Dyck es un joven prodigio con dominio del lápiz y del pincel difícilmente igualable. Los lienzos conservados en el Museo del Prado por selección del cardenal y del rey, son los mejores testimonios de un vigor y personalidad incuestionable a pesar de trabajar a la sombra del maestro. Nada sorprende que Rubens colgara el *Prendimiento* del Museo del Prado en la pared más notable del salón de su residencia. Hoy llena con igual dignidad la sala consagrada a su obra en el Museo del Prado. Es increíble una obra de un joven ayudante de dieciocho a veinte años.

Don Fernando de Austria no era un preceptista al uso como Carducho, Lázaro del Valle o Palomino, pero sabía de pintura como pocos. Hay motivos para reconocer en sus cartas la agudeza de un experto en teoría y práctica de pintura. Sus juicios a la personalidad de Van Dyck y a su estilo le hacen digno de figurar en el círculo de los más agudos preceptistas del arte español (fig. 3). No conocemos la respuesta del rey a tanto fatigoso esfuerzo de propuestas a Van Dyck para llevar a buen fin las pinturas inconclusas del maestro, pero es fácil imaginarlo a través de las cartas de este lado y los hechos. Las pinturas de Van Dyck adquiridas en la testamentaría de Rubens llegan pronto al Alcázar y a El Escorial, y figuran distribuidas en los salones más bellos. Es un halago a Van Dyck las cartas del Cardenal adelantándose a noticias que llegan de boca de Pedro de Moya. No hay duda que el Cardenal seleccionó las mejores pinturas de Van Dyck de la almoneda de Rubens. Había prometido a su hermano encargarle las pinturas inconclusas de Rubens para las nuevas salas del Alcázar y El Retiro¹². “*El lo hará mejor que nadie*”, escribía el Cardenal Infante a su hermano en 1640. Las cartas no sólo son testimonios de reconocimiento al pintor sino prueba de la sensibilidad del cardenal en materia de pintura. Juicios que se adelantan a tantos otros que llegan después con Pedro de Moya, desde Inglaterra, fascinado por las pinturas de Van Dyck que vio allí¹³. La distinción de su estilo deja la más fuerte impronta en las escuelas de Madrid, Sevilla y Granada de la segunda y tercera parte del siglo.

En la crítica al estilo de Van Dyck, la mayor parte de los tratadistas españoles coinciden (y es sorprendente) con Boschini en destacar la influencia de Tiziano en su arte¹⁴; mientras que otros importantes preceptistas a fines del mismo siglo, como Bellori¹⁵ y Sandrart¹⁶, se distancian de este criterio y desdennan el valor de la pintura narrativa de Van Dyck. En suma, Van Dyck fue condenado por la fácil destreza de sus pinceles despreciando las reglas de la pintura y por el retrato que se tiene por género de segundo grado¹⁷. Esto, al mismo tiempo que Lázaro del Valle, amigo de Velázquez, admiraba tanto en Van Dyck, la destreza de sus pinceles y la genial invención en sus historias y retratos¹⁸.

¹² DÍAZ PADRÓN, M., *op. cit.*, ms. 1976, I, fol. 339.

¹³ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes...*, *op. cit.*, T. IV, pp. 181 y 198. M. DÍAZ PADRÓN, *op. cit.*, 1976, fol. 342, n. 244.

¹⁴ MARCO BOSCHINI, *La Carta del Navegar Pitoresco* (1660), ed. 1966, p. 191. “Voici du dessin, voici de la couleur! Voici, combien naturel, du style! Nul n’a jamais rien fait de si vrai! Oh, quels beaux contours! Quelles grandes formes! Que de perspectives animées et audacieuses! Il suffit que ce soient ici les pensées de Titien!” [Cit. WASHINGTON 1990-1991, p. 27 (MULLER, J. M.)].

¹⁵ BELLORI, *op. cit.* (1672), ed. 1976, pp. 269-280, cuenta cómo en Roma “menospreciaron sus dotes diciendo que no sabía dibujar y apenas pintar una cabeza” [cit. en Madrid 1999-2000, p. 95, nota 5]; WASHINGTON 1990-1991, p. 27 (MULLER, J. M.).

¹⁶ VON SANDRART, J., *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerei-Künste von 1675*, (1683), ed. 1925, p. 174.

¹⁷ WASHINGTON, *op. cit.*, 1990-1991 (M. MULLER) “la grâce dans l’art d’Antoine van Dyck”, p. 28.

¹⁸ DÍAZ DEL VALLE, L., *Memoria de algunos hombres excelentes que a habido en España en las artes del dibujo, sacada de un mano scripto, año de 1659* (Biblioteca de Historia del CSIC), Manuscrito, fol. 110; DÍAZ PADRÓN, M., 1976, f. 342.



Fig. 3. Cardenal Infante don Fernando de Austria, Sompel según Van Dyck.

Los criterios negativos no tienen eco en los tratadistas españoles del Siglo de Oro, que tuvieron por Van Dyck la misma veneración que los coleccionistas. La lectura de las páginas de nuestros preceptistas constata el impacto que produjeron sus pinturas. Unos alaban el colorido, otros la sutileza, otros la dulzura y blandura de su pincel equiparándolo al maestro y ejemplo para imitar los jóvenes pintores en las historias y retratos. En repetidas ocasiones lo equiparan a Tiziano cuando este veneciano fue siempre el más admirado en España.

Más valioso es para nosotros el elogio de Vicente Carducho, por tratarse de un pintor de formación clásica contraria a la flamenca. Este preceptista, pintor del Rey y de esmerada cultura, le dedica una merecida alabanza en sus *Diálogos de la Pintura* (1633) (fig. 4). Al tratar del buen gusto y la pasión por el arte de Carlos I de Inglaterra (de quien Van Dyck era pintor de corte), Carducho recrimina a su “discípulo” no haber visitado su taller en Inglaterra: “*Has hecho mal en no ver ese Reino [Inglaterra] por su grandeza, hermosura y riqueza, mayormente que es tanto el gusto que tiene su serenísimo Rei don Carlos de Estuardo a estas Artes, y a tener pinturas de excelentes originales, que no dexa ni por diligencia, ni por dineros ninguna pintura ni escultura buena en toda la Europa que no la lleue a su corte, honrando y premiando los Artífices con honras y rentas particulares; y en la Asia, y en África tiene personas para que busquen estatuas, y otras antigüedades que en aquellas partes se hallan enterradas... y es tanto lo que va juntando y con tanto gusto que certifican que ya le obligan a ensanchar su palacio con nuevas quadras y galerías, adornándolas con estas Pinturas y Estatuas antiguas y modernas de extranjeros, y naturales de aquel Reino, que dizen que las pinturas de Antonio Vandikes son excelentes, y de mucha estimación*”¹⁹.

¹⁹ CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (1633), fol. 20v; cit. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, 1933, II, p. 81.



Fig. 4. Vicente Carducho, Pollock House, Glasgow.

Tampoco el Padre Santos pierde ocasión de ensalzar el arte de Van Dyck en su *Descripción Breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial* citada, tratando con detenimiento las exquisitas pinturas reunidas entonces en el Monasterio (fig. 5)²⁰. Fue Prior del Monasterio, músico, pintor y escritor²¹. Trató mucho con arquitectos y artistas, y en especial con Velázquez, de quien sin duda tomó muchos acertados juicios en materia de pintura. En los comentarios a las obras de Van Dyck descuella la admiración más sentida. No limita sus comentarios a comunes descripciones al uso. Los juicios técnicos, las precisiones estéticas y psicológicas lo parangonan con criterios de la investigación en consonancia con nuestro tiempo. El estudio del *Cristo y la Mujer adúltera* del Hospital de la Orden Tercera de Madrid hoy, es un ejemplo. Habla de la ejecución y del colorido y concluye con acertadas observaciones que hoy reconocemos propias en la estética de Van Dyck. La influencia de Tiziano es visible. “*Sobre la Puerta principal por donde entramos [a la Sacristía], ay vn Lienço grande, de la Historia de la Muger Adultera, de mano de Vandic, Flamenco de*

Nacion, obra muy estimable. Las figuras algo mayores que el natural. La de Christo Señor nuestro, de agradable aspecto. La Muger en su presencia, atadas las manos, se representa propriamente, como afrentada, baxos los ojos, que parece se le caen de verguença, del delito que la acusan. Los acusadores Fariseos muestran estar ponderando su fealdad, con rara significacion. No se vè en esta Historia cosa, que no estè naturalisimamente executada. Los coloridos, y ropas, muy excelentes, semejantes à los del Ticiano, que fue el que les diò más gracia, y à quien imitò este Autor”²².

Acierta al comentar la *Coronación de Espinas*, hoy en el Museo del Prado, ponderando la penetrante psicología de los personajes y las expresiones de crueldad reprimida de los verdugos: “*En el del Prior (...) siguele a este, otro de la Coronacion de Espinas, Quadro de tres varas de alto, y dos, y más de ancho, donde en la posicion pacientissima de nuestro Salvador, que lastima el corazon; y en los mouimientos de los Sayones, que con impiedad cruel le coronan, y fingidamente le adora, mostrò Antonio de Vandic, su autor, lo grande de su talento. Mira vn muchacho por la reja de una ventana lo que passa dentro, con tanta propiedad, que parece se està poniendo de puntillas para alcançar mejor a ver. Introducen estas figuras los Pintores, que*

²⁰ Padre Fray Francisco de los Santos, *Descripción Breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Vnica Maravilla del Myndo. Fabrica del Prvrentissimo Rey Filipo Segvundo, aora nvemente coronada, por el catolico rey Filipo Quarto el Grande...*, Madrid, 1.^a ed. 1657 y siguientes de 1667, 1681 y 1698.

²¹ Nos cuenta Sánchez Cantón que tomó su apellido del lugar donde nació hacia 1617, Los Santos de la Humosa, cerca de Alcalá de Henares. Su actividad como pintor queda documentada por una mención del Padre Bermejo, que le atribuye la ejecución de una copia de la “Perla” de Rafael en su *Descripción artística de El Escorial*. El Padre Santos publicó además la *Quarta parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo* (1680), *Francia Católica y Real Celebrada en el Real Monasterio de San Lorenzo, año 1690*; y *Autos alegóricos al Nacimiento del Hijo de Dios* [Véase SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes*, 1933, II, p. 221].

²² SANTOS, *op. cit.*, ed. 1667, p. 49.



Fig. 5. Francisco de los Santos L. Fernández Noseret según Claudio Coello.



Fig. 6. Antonio Palomino y Velasco, H. V. Ugarte.

parecen sin mucho proposito para la Historia, pero para la Pintura siruen mucho, y en esta haze gran consonancia a los ojos todo lo introducido, juntamente con los coloridos, sombras, y luzes"²³.

El Padre Santos no limitó su talento a simples descripciones. Ve y valora el conmovedor sentimiento que vibra bajo los colores. Es acertado el análisis del *Martirio de San Sebastián* del Capítulo del Prior hoy recuperado para El Escorial²⁴. El rostro del santo transmite la trama psicológica de la entrega resignada al destino, contrastando con la crueldad zafia de los verdugos. El lienzo estaba al lado del altar entre las dos ventanas. *"Todo cuanto contiene [este espacio] es admirable"*. El lienzo *"es original de mano de Vandic, en que se conoce bien la habilidad de su mano. Esta el Santo en pie, desnudo, ya atadas las manos al tronco de vn Arbol, y vn Sayon le esta atando los pies con cuerdas fuertes. Otro le leuanta el cabello, y le descubre la frente, y se la mira con gran cuydado, como los que lo espacioso, ò por las rugas, ò por otras señales quiere conocer las inclinaciones. Son estos dos sayones famosas figuras, y sus escorçados dificles en la Pintura; muestra los rostros fieros; las carnes tostadas, y robustas, con que sobresalen más las blancas, y delicadas del Santo; y todo su cuerpo se ve con grande hermosura, haziendole pompa en lo alto las ramas del Arbol. En segundo termino se vè vn muchacho cargado con Saetas, y Arcos, y otro Sayon que las toma para dispararlas. A los pies del Santo, a vn lado, estan sus vestiduras, y junto al Arbol vn perro de caça. El Cielo que se descubre entre algunas nubes, es admirable; y todo lo es quanto en este Quadro se contiene"*²⁵.

²³ *Ibidem*, ed. 1667, p. 73.

²⁴ DÍAZ PADRÓN, M., "Van Dyck: El *Martirio de San Sebastián* de El Escorial, localizado en la colección Hall & Knight de Nueva York", *Revista Goya*, n.ºs 316-317, enero-abril 2007, p. 45.

²⁵ *"Començando desde el lado del Altar entre las dos primeras Ventanas, ay vn Quadro de dos varas y media de alto, y más de dos de ancho, en que se vè San Sebastian en el Martirio de las Saetas, quando le estauan atando para hacerle blanco de los tiros"*. [SANTOS, *Ibidem*, ed. 1667, p. 75].

Esta visión dramática contrasta con la belleza sublime de *Santa Rosalía* del Museo del Prado, en cuyo rostro aflora virtud y santidad incomparables: *El rostro de la Santa hermosísimo, eleuado con mucha alma al Cielo; los cabellos como vn oro; el habito penitente; la mano derecha, que es bellissima, puesta en el pecho; la otra sobre vna calauera, desengaño de las hermosuras. Entra por vn lado por encima de vn risco, por donde se ue el Cielo, vn angelillo volando, con vnas rosas en la mano con que la corona, y juntamente dà a entender el nombre de la Santa, y la virtud.*²⁶

Por las mismas fechas, Lázaro Díaz del Valle escribía la *Memoria de algunos hombres excelentes que ha habido en España en las artes del dibujo...* (1659)²⁷ con una afortunada crítica a Van Dyck, que tiene por “un raro milagro de la naturaleza”. Recogía el sentir de su tiempo. Hacía pocos años que Van Dyck había muerto cuando este preceptista, amigo de Velázquez y “cronista general de Su Magestad” (como él mismo declara en su libro), escribe: “este admirable artífice [Van Dyck], fue el verdadero phénix de nuestro siglo, como se ve por todo de sus maravillas, sea retratos, o historias, donde ha mostrado su divino espíritu, fue compasión que la muerte nos quitase delante de los ojos este raro milagro de la naturaleza en tan breve edad”²⁸.

A finales del siglo XVII, José García Hidalgo, pintor y grabador²⁹, en sus *Principios para estudiar el Arte de la Pintura* (1691), admira la blandura y la hermosura del colorido de Van Dyck, cuyas obras mantienen la lozanía de los colores, resistiendo al tiempo³⁰. Juicios técnicos para recordar a nuestros pintores de hoy.

Antonio Palomino coloca a Van Dyck entre los “gigantes que han sobresalido con perfección”, particularmente en el retrato, junto a Velázquez en el *Museo Pictórico* (1715)³¹ (fig. 6). A Van Dyck lo alinea junto a los más favorecidos por la fortuna “sin graduar sujetos ni antigüedades, arreglándome a los autores que tratan de esta materia [la pintura], y a la noticia de los más modernos”³², añadiendo que “el eminentísimo pintor de cámara de Carlos de Estuardo (...) se comportó en la vida más como príncipe que como pintor”³³. Palomino exalta el talento de Van Dyck y potencia la dulzura de sus pinturas como la categoría más excelsa de su arte, frente a lo fecundo y crespito del historiar de Rubens³⁴. Recomienda a los principiantes “pasar estos rudimentos por dibujos de mano de su maestro y después pasará a estampas comenzando por las de

²⁶ “Los otros dos que estan sobre dos puertas que se corresponden a los lados, son, vno vn Ecce-Homo, con vn San Pedro en Lagrimas, de harto espíritu, y sentimiento. Y otro de Santa Rosilea, original de Van Dic.” [SANTOS, *Ibidem*, ed. 1667, p. 77v].

²⁷ A propósito de su biografía véase CASTRILLÓN, J. L., “D. Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta”, *Boletín de la Academia de la Historia*, XII, 1888, p. 471; SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, *Fuentes*, II, p. 323; y sobre su admiración por Velázquez, HELLWIG, K., “Diego Velázquez y los escritos sobre arte de Lázaro Díaz del Valle”, *Archivo Español de Arte*, 1994, p. 27.

²⁸ DÍAZ DEL VALLE, L., *Memoria de algunos hombres excelentes que ha habido en España en las artes del dibujo*, 1659, CSIC, Ms., fol. 110.

²⁹ Sobre su biografía véase, SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *op. cit.*, *Fuentes*, III, p. 113; PIEDRA, A., “Fecha y lugar de nacimiento del pintor José García Hidalgo”, *Archivo Español de Arte*, 1990, LXIII, p. 325; BARRIO MOYA, J. L., “El pintor José García Hidalgo, tasador de las pinturas de don Manuel Coloma, segundo marqués de Canales (1713)”, *Revista Murgetana*, n.º 92, 1996, p. 61.

³⁰ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *op. cit.*, *Fuentes*, III, p. 113.

³¹ PALOMINO, A., *op. cit.* (1715), ed. 1947, p. 74; *cit.* SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes*, III, p. 154.

³² PALOMINO, A., *op. cit.* (1715), ed. 1947, p. 237.

³³ “Antonio Van-Dyck, eminentísimo Pintor de cámara del Rey Carlos Estuardo Primero de Inglaterra, que le armó caballero de espuela dorada, y casó con la Condesa de Orje: vivió y murió católico, año de 1641, habiéndose portado en vida, más como príncipe, que como pintor; que hasta esto imitó a su maestro Rubens, de quien hicimos mención en el capítulo pasado” [PALOMINO, *op. cit.* (1715) ed. 1947, p. 241].

³⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *op. cit.*, *Fuentes*, III, p. 154.

*medias figuras de Van Dyck habilitandose para otras de más trabajo y tomar buena instrucción para la economía y ordenación de una historia*³⁵, y al componer las historias “tomar de diferentes papeles, otro modo de tomar o *hurtar*, que casi es inventar”. Explica que “este modo de aprovecharse el pintor para sus composiciones llaman vulgarmente *hurtar*; siendo así que no le dan este nombre a el pintar por estampa de tal o cual autor. El que copia puntualmente la estampa no le usurpa la gloria a su inventor, porque luego dicen *es copia de Rubens o de Vandic*”³⁶.

Elogiando el retrato de Inocencio X de Velázquez, Palomino presume que “hoy se estima por allá una cabeza de mano de Velázquez, más que una de Tiziano ni de Van Dyck...”³⁷ y repite lo mismo en la biografía de Murillo (*Parnaso español pintoresco laureado con las Vidas de los Pintores y Estatuarios eminentes españoles*)³⁸.

Palomino equipara a Van Dyck con Tiziano, considerándolo el *súmmum* de la pintura y esto por el buen uso del colorido, y lamenta la desmesurada y zafia crítica de C. A. de Fresnoy que ve a Van Dyck un pintor “mezquino en el dibujo”³⁹. Palomino conoció la serie de los doce Emperadores romanos de Tiziano en el *Parnaso español*, y recuerda que “el de Vitelio, por haber faltado, es de Vandic”⁴⁰. Noticia interesante que Palomino conocería en la adquisición de estos retratos de la colección de Carlos I de Inglaterra.

Palomino describe las pinturas de las paredes de la Casa de la Huerta del Marqués de Heliche, camino del Pardo, con copias “de los mejores cuadros que se pudieron haber, con mucha puntualidad. Hay de Rafael, de Ticiano, de Veronés, de Vandic, de Rubens, de Velázquez y de otros muchos, con marcos de oro también pintados, y colgaduras de telas fingidas famosísimamente”⁴¹.

También comentando las noticias del paso por Flandes e Inglaterra del pintor granadino Pedro de Moya, testimonia la fascinación que le produjo las pinturas de Van Dyck que vio en Londres, alabando aquella bella “manera avandicada” de vuelta a Granada: “*Pedro de Moya, natural de*



Fig. 7. Antonio Rafael Mengs, M. Salvador Carmona según Mengs.

³⁵ PALOMINO, *op. cit.* (1715), ed. 1947, p. 450; SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes*, III, p. 231.

³⁶ PALOMINO, *op. cit.* (1715), ed. 1947, p. 534; SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes*, III, p. 260.

³⁷ PALOMINO, *op. cit.* (1715), ed. 1947, p. 527; SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes*, III, p. 257.

³⁸ “*Hoy día, fuera de España, se estima un cuadro de Murillo más que uno de Ticiano ni de Vandic ¡Tanto puede la lisonja del colorido, para granjear el aura popular! Que verdaderamente los hombres, que han logrado los mayores aplausos, no es porque han sido los amyores dibujantes, que éstos logran su merecido mérito en los profesores; sino los que han sobrepujado en el buen gusto del colorido. Pues no podemos negar, que Miguel Ángel, Rafael, Anibal, y toda la escuela de los Carachels (sin faltarles lo esencial del colorido) dibujaron más que Tiziano, Rubens, Van Dick, Corezo, y nuestro Murillo; pero en emdio de todo, éstos se alzarón con el apluso popular: porque aquella superior excelencia de los más acendrado, y trascendental del dibujo el vulgo no lo penetra*” [PALOMINO, *Parnaso español*, *op. cit.* (1724), ed. 1947, p. 1032].

³⁹ PALOMINO, *op. cit.*, ed. 1947, p. 425.

⁴⁰ *Cit.* SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, *Fuentes*, IV, p. 38.

⁴¹ *Cit.* SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, *Fuentes*, IV, p. 181.

la ciudad de Granada, pasó a Sevilla, donde tuvo algunos ligeros principios en la escuela de Juan del Castillo. De allí pasó a Inglaterra, sirviendo al Rey en la milicia, y se aplicó a la escuela de Van Dyck, donde aprovechó grandemente. Volvió a España y pasó a Sevilla, y vivió allí muchos años, y dejó obras eminentes, que fueron muy celebradas de los mejores pintores de aquel tiempo. Pasó después a Granada, donde también hizo excelentes obras; y fue el primero que introdujo en ella la buena manera avandicada⁴².

Palomino recuerda a Van Dyck de nuevo al tratar la obra de Fray Juan del Santísimo Sacramento, pintor cordobés que “imitó la manera de Van Dyck” en el convento carmelita⁴³. Tratando la teoría del retrato considera a Van Dyck el mejor artífice del género. Así dice de los retratos de Juan de Alfaro quien “marchó a Madrid con recomendaciones bastantes para que entrara bajo la disciplina de don Diego Velázquez de Silva, pintor dignísimo de la Majestad Católica del Señor Felipe IV, en cuya escuela aprovechó tan superiormente, que en especial, los retratos, que hizo, parecían tan bueno, como de Velázquez; y si algo degeneró, fue inclinándose a la manera de Van Dick, a cuyas obras fue aficionadísimo, y copió algunas con tan superior eminencia, que desmentían los originales”⁴⁴.

También reconoce que Juan Carreño de Miranda logró imitar en sus retratos las tintas de Van Dyck “hizo muchos y excelentes retratos (...) Y todos tan parecidos, que era una maravilla además, que aquel soberano gusto que le dio el Cielo, en una Tinta entre Tiziano, y Van-Dick, que igualándose a los dos, era superior a cada uno”⁴⁵; y lo mucho que aprendió Murillo al copiar sus obras en Madrid, “en que mejoró mucho la casta del colorido”⁴⁶. El mejor elogio al sevillano fue tenerle por “el vandyck español por la dulzura de sus tintas”⁴⁷.

Alabanzas a Van Dyck encontramos en sabios eclesiásticos, como la de Fray Juan Interián de Ayala, autor de *El pintor cristiano y erudito* (1730). Tratado sobre las artes en latín y para los teólogos y moralistas más que para los artistas⁴⁸. Razona a propósito de los *Errores que se deben de ver acerca de la Crucifixión*, aquí elogia la calidad y la belleza de las versiones de Van Dyck y critica la indecorosa manera de otros artistas, indicando cómo ha de pintarse el cuerpo crucificado, evitando “alargar y extender extrañamente sobre la cabeza los brazos y las manos” como los hacen algunos insignes flamencos, como Rubens y Van Dyck⁴⁹.

⁴² PALOMINO, *op. cit.*, ed. 1947, p. 941; *cit.* SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, *Fuentes*, IV, p. 198.

⁴³ PALOMINO, *op. cit.*, ed. 1947, p. 1007.

⁴⁴ “Don Juan de Alfaro y Gámez, natural de la ciudad de Córdoba, y Notario del Santo Oficio de la Inquisición (...). Líneas después, al comentar los lienzos de las Carmelitas Descalzas de Córdoba, y el retrato del obispo don Francisco de Alarcón de sus antecesores que realizó este pintor; dice textualmente Palomino que “(valiéndose para la semejanza de otros antiguos de mala mano) aseguro parecen de Van-Dic” [PALOMINO, *op. cit.*, ed. 1947, p. 1000; *cit.* SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes*, IV, p. 260].

⁴⁵ PALOMINO, *op. cit.*, ed. 1947, p. 1029; *cit.* SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes*, IV, p. 291.

⁴⁶ *Cit.* SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes*, IV, p. 293.

⁴⁷ PALOMINO, *op. cit.*, p. 244.

⁴⁸ La obra no se publicó hasta 1782: *El pintor Christiano, y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir Imágenes Sagradas. Dividido en ocho libros, con un apendice. Obra util para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura, y de la Historia Eclesiastica. Escrita en latin por el M. R. P. M. Fr. Juan de Interian de Ayala, y traducida al castellano por D. Luis de Duran y de Bastero*, Madrid, 1782.

⁴⁹ “Lo que es muy ridículo es lo que he observado alguna vez contemplando una Pintura que parecía de buen pincel. En ella se veía pintado a Jesucristo con un lienzo, que tapaba aquellas partes que el pudor y la decencia prohíben descubrir: por el contrario, los Ladrones estaban totalmente desnudos, aunque con no poco artificio, pues no se representaban a la vista dichas partes. Pero esto, como digo, a mí por lo menos, me parece una cosa necia y ridícula. Porque en cuanto a la verdad del hecho, no menos Cristo que sus compañeros en el suplicio, fueron expuestos totalmente desnudos: y por lo que toca al escándalo que podría ocasionar esto a los ojos, ninguno de ellos debe pintarse de aquel modo indecoroso e indecente: aunque no se puede negar que este modo deshonesto de pintar en

Por las mismas fechas Alonso de Talavera, inventariando las pinturas de El Escorial, ve en Van Dyck “el famoso pintor” admirado en toda Europa⁵⁰. Pocos años más tarde, Norberto Caimo, viajero italiano elogia en su visita a El Escorial, la *Virgen y el Niño con los pecadores* de Van Dyck que actualmente está en la Real Academia de San Fernando: “*in cui ben si scopre un’artificio incomparabile, e nell’armonia de’colori vivissimi, e nella freschezza delle carnagioni delicate, e in ogni altro suo pregio.*” - y la *Mujer adúltera* en la Sacristía- “*dipintura nobilissima e per la freschezza delle carnagioni, e per la grazia de movimento, e per le piegature delle vesti, e per la meravigliosa forza de’lumeggiamenti, in che dicesi aver l’Autore oltrepassato Tiziano medesimo*”⁵¹. Era consciente de la influencia de Tiziano. Un elogio a esta pintura.

Las obras de Van Dyck de El Escorial llamaron siempre la atención de los tratadistas, viajeros y visitantes del Monasterio en los siglos XVII y XVIII. En línea afín al Padre Santos, el Padre Andrés Ximénez en su *Descripción del Escorial* (1764), tratando éste la *Coronación de espinas* escribe: “*Es obra de Van Dyck [pero] algunos inteligentes la tienen por pintura de Rubens*”⁵². No duda confrontar al discípulo y al maestro. Ximénez llama a Van Dyck insigne profesor y estima la gracia la esencia de su estilo. Así vio en el *San Sebastián* de los Capítulos: “*aquella gracia y dulzura propia de este autor*”⁵³.

Importantes son los comentarios de Francisco Preciado de la Vega en su *Carta a Gio. B. Ponfredi sobre la Pintura Española*. Oriundo de Écija estuvo en Roma al servicio de Felipe V, con la misión de vigilar los estudios de los pensionados por la Academia de San Fernando que llegaban de Madrid. Escribió interesantes noticias que publicó Bottari en *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura* en 1768, en un breve recorrido por la historia de la pintura española⁵⁴. Escribe sobre los pintores españoles “que tuvieron más crédito y que son encomiados de los extranjeros inteligentes”. En primer lugar, Francisco de Zurbarán, diciendo que un *Cristo* suyo se tomó por obra de Van Dyck, y que por la verdad con que copiaba la naturaleza se tiene al pintor extremeño por “el Van Dyck español”⁵⁵. Evidentemente esto cuestiona el conocimiento de arte del pintor de Écija, pero nos vale por su referencia a Van Dyck.

Cristo Señor nuestro por su excelencia y majestad, se ha de mirar como una cosa mucho más indigna. Pero antes de seguir adelante, me parece muy del caso advertir aquí de qué manera o en qué postura se ha de pintar el cuerpo de Cristo crucificado. Pues supuesta la sentencia mucho más probable, o la que absolutamente es la verdadera, de que Jesu Cristo fue crucificado con cuatro clavos, y que el Señor tenía en la Cruz debajo de sus pies aquella tablilla de que hablábamos antes; he advertido algunas veces, que de dos maneras nos lo ponen a la vista los Pintores. El uno, representándonos enteramente tendidos los brazos cuanto se puede (pues de esto se duda en especial) sobre los ángulos rectos de la Cruz; y el otro, alargando y extendiendo extrañamente sobre la cabeza los brazos y las manos, cuyo modo de pintar han seguido dos insignes flamencos, Van Dyck y Rubens. Pero yo, que en estas cosas, como en otras muchas, jamás he gustado de extremos, y en especial en cuanto son sobradamente afectados, aconsejaría al Pintor erudito que tuviera siempre presente aquel sabio aviso: Medio tutissimus ibis” [Cit. SÁNCHEZ CANTÓN, Fuentes, V, p. 24].

⁵⁰ DE ANDRÉS, Gregorio, “Relación anónima del siglo XVII sobre los cuadros del Escorial”, *Arch. esp. arte*, 1971, p. 49.

⁵¹ CAIMO, *Lettere d’un vago italiano ad un suo amico* [A Messer Girolamo Cardano]. Firmado N.N., 1760, tomo II, pp. 86 y 93.

⁵² XIMÉNEZ, A., *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, su magnífico templo, panteón y palacio...*, Madrid, 1764, p. 81. Cit. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes*, V, p. 71.

⁵³ La gracia es la categoría que se destaca en van Dyck en los estudios de nuestros días, según WASHINGTON 1990-1991, *op. cit.*, y MULLER, J. M., “La grâce dans l’art d’Antoine van Dyck”, p. 27.

⁵⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, *Fuentes*, 1923-1941, V, p. 105.

⁵⁵ “*En Roma en el palacio del Principe Santobuono hay dos cuadros con dos figuras, una representa un Cristo la columna, la otra un San Roque, de tamaño natural, las cuales fueron expuestas una vez en el claustro de San Giovanni Decollato y el Cristo fue creído entonces obra de Van Dyck. Las obras de este pintor [Zurbarán] que se encuentran en casa particulares han sido exportadas por medio de flamencos e ingleses, porque es conocido y estimado en*

El *Arte de Pintar* de Gregorio Mayans y Siscar (1776), comparte mucho de lo escrito por Carducho y por Palomino sobre Van Dyck, aconsejando a los jóvenes pintores seguir sus pasos con preferencia a Tiziano y a Rubens: “*En el colorido ocupan un lugar muy eminente Tiziano, Rubens y Vandic. Pero será mejor copiar primeramente a Vandic, porque añadió al colorido la libertad del pincel*”⁵⁶, y recuerda la influencia de los retratos de Juan Niño de Guevara⁵⁷. El elogio mayor al arte de Jan Van Kessel el Joven, residente en Madrid con los últimos Austrias y primeros Borbones, fue reconocer las analogías de sus retratos con Van Dyck “*Juan Vanchessel, el Flamenco, hijo de Juan, vino a España y se domicilió en Madrid, en donde hizo retratos tan excelentes que parecían de mano de Vandic, y pasaron como si fueran de éste*”⁵⁸.

Precisos comentarios encontramos en el *Viage de España* de don Antonio Ponz. Este ilustrado escribió entre 1772 y 1794 lo que iba viendo a su paso por la piel de toro de España. En reconocimiento a su labor fue nombrado Secretario de la Real Academia de Bellas Artes por Carlos III⁵⁹. Docto en pintura, pero parco en descripciones, hizo interesantes comentarios a las pinturas de Van Dyck que vio en El Escorial, Palacio Real, Buen Retiro y la iglesia de San Pascual de Madrid entre otros sitios. Alaba de Van Dyck la “*buena casta de las tintas y bizarras invenciones la diafanidad, y buena casta de tintas, con ricas, y bizarras invenciones, y con otras buenas qualidades, que grandes artifices han deseado, y procurado imitar*”; admira sus retratos, que “*en España hay excelentes*”, por la “*estupenda naturalidad*” de la pose y las actitudes de sus clientes. Al tratar la *Coronación de espinas* de El Escorial⁶⁰, llama la atención del mu-

aquellas tierras. Tuvo al principio un modo vigoroso que adquirió en Madrid, a donde pasó a perfeccionarse bajo la dirección de Velázquez, quien le facilitó que copiase muchas obras excelentes del Palacio Real, entreteniéndose en la Corte por espacio de once años, después de este tiempo volvió a Sevilla donde hizo al óleo los cuadros del claustro de la portería de San Francisco de Padres Observantes, pintados con hermosura imitación del natural y con manera fuerte y apurada; más esta manera se dedicó a cambiarla por otra más suave, mórbida, delicada y acabada; pero, de fuerza y bella pasta para hacer más agradables sus obras a todos y sorprenden, ciertamente, los cuadros grandes historiados que hizo, por la verdad con que copiaba la Naturaleza y por lo cual se le llama ‘el Van Dyck español’” [Cit. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes*, V, p. 117].

⁵⁶ *Arte de pintar. Obra póstuma de D. Gregorio Mayans y Siscar, Bibliotecario de S. M. y autor de los Orígenes de la lengua castellana y de otras muchas obras. Publicala un individuo de su familia*, Valencia, 1854, p. 131; cit. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes*, V, p. 196.

⁵⁷ “Don Juan Niño de Guevara, hijo de Madrid, hizo retratos que parecían de Rubens, o de Vandic, célebre discípulo de Rubens” [MAYANS Y SISCAR, G., *El Arte de Pintar*, 1854, p. 201; cit. SÁNCHEZ CANTÓN, *Ibidem*, p. 201].

⁵⁸ MAYANS Y SISCAR, *op. cit.*, 1854, p. 134; cit. SÁNCHEZ CANTÓN, *Ibidem*, p. 202.

⁵⁹ A propósito de Antonio Ponz, véase LOPE, H. J. (ed.), *Antonio Ponz (1725-1792)*. Coloquio hispano-alemán organizado en la Biblioteca Ducal de Wolfenbüttel (3 y 4 de diciembre de 1992) con motivo del segundo centenario de su muerte, Frankfurt, 1994, con amplia bibliografía sobre el autor en p. 87; CRESPO DELGADO, D., “‘El giro del mundo’: El viaje fuera de España (1785) de Antonio Ponz”, *Reales Sitios*, 39 (152), 2002, p. 74.

⁶⁰ “*En el Capítulo Prioral (...) El siguiente es un quadro de Vandyck, y representa la coronación de espinas, executado con la mayor diligencia, y gusto de color. Para la cabeza del Señor se vé que no escogió su autor el natural más adaptado; pero los defectos de que es tachada la escuela flamenca en esta línea de fisonomías, y mejores formas, los disimula, y contrapesa con la diafanidad, y buena casta de tintas, con ricas, y bizarras invenciones, y con otras buenas qualidades, que grandes artifices han deseado, y procurado imitar. En esta pintura se alaba con razon un muchacho, que se finge agarrado á una rexa por la parte de afuera, ansioso de vér lo que pasa dentro, cuya naturalidad es estupenda*”. Y añade aquí Ponz una nota en la que dice: “*Antonio Vandyck, natural de Amberes, fue discípulo, y amigo de Rubens, quien desde luego le empleó en bosquejar, y dibujar sus obras: hizo maravillosos retratos, como se vé en tantas partes, y por las estampas. El quadro, en que pintó á Milord Schafford, y á su Secretario, que hoy se halla en la colección del Marques de Rochingham, es uno de los más celebrados. A los veinte años pasó a Italia, en donde copió las mejores obras antiguas, y modernas. No pintó grandes máquinas; pero su número de obras, particularmente de retratos, es grandísimo, y en España los hay excelentes. Habiendo pasado á Inglaterra, sirvió al Rey Carlos I, quien le hizo caballero el año de 1632, y le concedió doscientas libras esterlinas de renta. Casó con María Ruthven, hija de Milord Gowry, familia empa-*

chacho que se asoma por la reja ansioso de ver lo que pasa dentro de la celda, cuya naturalidad es estupenda. En el tomo II recoge unas notas bibliográficas de Van Dyck tomadas de Horacio Walpole (1757) con un bosquejo de la vida y la deuda a Rubens. Los juicios negativos son los propios de su formación clásica, pero admira la riqueza y diafanidad de los colores y su genio inventivo.

Más generoso en elogios fue Rafael Mengs (fig.7). En carta al mismo don Antonio Ponz deja testimonio de su admiración por el *Prendimiento de Cristo* y el retrato del *Cardenal Infante* que vio en el Palacio Real: “entre los diversos quadros de Van Dik hay uno muy bello, que representa el *Prendimiento de Cristo en el Huerto*, pintado con gran gusto, y hermoso colorido en quanto lo permite el asunto figurado de noche. Excelente es asimismo un retrato de media figura del *Infante Cardenal hermano de Felipe IV*, por la verdad que en él se admira, por el colorido, y por estar tocado con la mayor facilidad, limpieza y morvidez”⁶¹. Elogio paralelo al flamenco corrobora José Nicolás Azara con ocasión al estudio de la obra de Mengs, pintor de cámara del rey, así destaca de Van Dyck la veracidad de sus imágenes, la variedad de las formas y el color de los retratos⁶². Más que la descripción de los lienzos es para nosotros la valoración de sus categorías estéticas lo que importa.

Menos conocido es el texto de Diego Antonio Rejón de Silva en el poema a *La Pintura* (1786), parangonado a Van Dyck con Tiziano al descubrir los encantos armónicos del claroscuro y el suave efecto de las medias tintas en los rostros de las damas. Entre los artífices más capaces destaca “Entre todos Wandich así descuella/Y Ticiano en sus lienzos estimados/Ofreciendo sin sombras vigorosas/De mórbidos semblantes agraciados/La belleza, y las carnes más hermosas.”⁶³ En líneas que siguen anima a los principiantes ante las dificultades de conquistar la elegancia en los retratos “De Ticiano, Wandick, y otros autores:/No en solo su pincel reside el Arte/Y del buen Colorido los primores./Así como observamos/De Murillo en las obras admirables/Y en las del gran Velázquez, que han podido/Igualar en color y en hermosura/Los lienzos estimables/Con que aquellos renombre han adquirido”⁶⁴. Interesantes son los juicios de este ilustre aficionado a la pintura que valoraba a los artistas españoles, y censura los olvidos de los mecenas de su época.

Nicolás de la Cruz Bahamonde, conde de Maule, fue un viajero inteligente que conoce bien España. Su curiosidad le llevó a cruzar los Pirineos, y pasar a Francia e Italia, hecho poco frecuente entre los escritores españoles. Visitó palacios, iglesias y casas nobles comentando en su *Viaje de España, Francia e Italia* (1812) sus impresiones. Su admiración por las pinturas de Van Dyck que tuvo ocasión de ver fue mucha, aunque siempre parco en sus juicios. Elogió las que vio en los Carmelitas Descalzos y la iglesia de San Pascual⁶⁵.

rentada con la Real. Murió en Londres en 1641, y fue enterrado en la Iglesia de San Pablo (...) El acreditado grabador inglés Jorge Vertüe escribió un catálogo de las pinturas que existieron en el gabinete de dicho Soberano [Carlos I], y lo publicó en Londres el caballero Horacio Walpole el año 1757. En este escrito se hallan las noticias que en la última nota se acaban de dar de Vandyck, y se omiten algunas que él no refiere, pues se sabe puso toda diligencia en averiguarlas”; PONZ, A., *Viage de España...*, tomo segundo, *Trata del Escorial*, tercera impresión, Madrid, 1788, p. 132.

⁶¹ “Carta de don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara de S. M. Al autor de esta obra”, en PONZ, A., *Viage de España...*, tomo sexto, *Trata de Madrid, y Sitios Reales inmediatos*, tercera impresión, Madrid, 1793, VI, p. 202.

⁶² AZARA, José Nicolás, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey*, Madrid, 1780, p. 291.

⁶³ REJÓN DE SILVA, D. Diego Antonio, *La Pintura, Poema Didáctico en tres cantos*, 1786, p. 52.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 73.

⁶⁵ CRUZ BAHAMONDE, Santiago, conde de Maule, *Viaje de España, Francia e Italia*, Cádiz, 1806-1813, t. X, p. 552.

También visitó las colecciones privadas, cita pinturas de Van Dyck que ve en ellas y lamenta la escasa generosidad de la nobleza que las cerraba al público de Madrid. Escribió con admiración de la pintura de Van Dyck que poseía Bernardo Iriarte en 1798. En el despacho donde estaba lo más granado de su colección, destaca el *retrato doble de Goring y Newport*, pensando entonces que eran Condé y Turena⁶⁶. Es un reconocimiento a la pintura de Van Dyck la distinción y prestigio del coleccionista y del viajero. En su visita a las colecciones reales en el Palacio de Madrid, se detiene en *La familia del rey de Inglaterra*⁶⁷, posiblemente un retrato con los tres hijos mayores de Carlos I, por localizar. En la librería ve cuatro Van Dyck⁶⁸ más y *El Prendimiento* en la pieza donde cena el Rey⁶⁹.

En la sala de los Trucos vio *La Serpiente de metal*⁷⁰ y lamenta el abandono en la Pieza Oscura de la Real Academia donde “están los mejores cuadros”⁷¹, pero no vio la *Diana y Ninfa con Sátiro* del Museo del Prado (quizá no se encontraba entonces). Continúa testimoniando su admiración a Van Dyck al visitar El Escorial, destaca el lienzo de *Cristo y la mujer adúltera* entre lo mejor del Monasterio y dice fue uno de los seis traídos de Londres⁷². Noticia que no encontramos registrada en otro lugar. Tampoco olvida dos retratos de la Casita del Príncipe⁷³.

Don Juan Agustín Ceán Bermúdez glosó la excelencia del arte de Van Dyck con detenimiento recordando la anécdota tan divulgada en el estudio de Rubens, donde se dañó un lienzo del maestro y lo retocó su discípulo que “lo hizo con tanta capacidad que todos los tuvieron por originales de Rubens”⁷⁴.

El espacio que dedica a Van Dyck en su *Historia del Arte de la Pintura* es más extenso que a otros pintores, “siendo tan famoso profesor no puede ser breve”⁷⁵. Trata del encuentro con la anciana pintora Sophonisba, poniendo en boca de Van Dyck que “había recibido más luces de una ciega que de todos los maestros de su tiempo”⁷⁶. Un mensaje que le exime de la altiva frivolidad que transmite la leyenda. Destaca Ceán el acierto y esplendor de sus pinturas de historia, su superioridad en los retratos y la sobresaliente habilidad para las manos “pues no hubo ningún profesor novedoso que le igualase”⁷⁷. Y esto lo afirma Ceán por directo conocimiento de un estudio de manos unidas que poseía el Marqués de la Florida Pimentel “manos admirables por la corrección de su dibujo, por su tiernísimo color y por sus delicadas tintas, que demostraban la virginidad y el candor de la doncella”⁷⁸. Enjuicia Ceán con acierto la sorprendente facilidad de Van Dyck en la práctica y en la teoría. En el retrato “nadie le igualó, pues ninguno entendió mejor que él el resultado maravilloso del artificio del claro-oscuro y de los toques oportunos y seguros, y nadie supo aprovecharse mejor del talante y del preciso momento de la actitud natural y de la costumbre. Ninguno, sino él, animó sus cabezas con tanta sencillez y expresión en los ojos, en la boca y en las demás facciones, vivificándolas con el propio y natural movi-

⁶⁶ *Idem*, t. X, pp. 568-571.

⁶⁷ *Idem*, t. XI, p. 13.

⁶⁸ *Idem*, t. XI, p. 16.

⁶⁹ *Idem*, t. XI, p. 18.

⁷⁰ *Idem*, t. XI, p. 20.

⁷¹ *Idem*, t. XI, p. 32.

⁷² *Idem*, t. XII, p. 89.

⁷³ *Idem*, t. XII, p. 101.

⁷⁴ CEÁN BERMÚDEZ, A., *Historia de la Pintura*, 1823, Ms. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tomo III, fol. 194-195.

⁷⁵ *Idem*, 195.

⁷⁶ *Idem*, fol. 195.

⁷⁷ *Idem*, fol. 204.

⁷⁸ *Idem*, fol. 205.

miento de cada una, y con el verdadero color de la Naturaleza”⁷⁹. Impecable en la comparación que hace con Rubens. Nada nuevo atisban en esencia los historiadores hoy: “*Rubens fue un sabio compositor de elevadas ideas en la invención, gran político y muy versado en las demás ciencias auxiliares de la pintura. Pero tienen más gracia y atractivo las de su discípulo, por el mejor gusto del dibujo, escogido colorido y dulces tintas con que estaban pintados, por la sencillez de las actitudes, por el decoro en la expresión, y por un cierto tono y acorde con que superó a su maestro*”⁸⁰.

También pudo ver la colección de Iriarte y no quedó atrás en el juicio de la colección al escribir en carta a Tomás de Veri el 14 de marzo de 1818: “*de los dos retratos de Turena y Condé de Van Dyck, en un lienzo y del duque de Alba con su favorita de Tiziano, en otro, me parece que no hay que tratar por ahora, pues estima la viuda de Iriarte cada uno en veinticuatro mil reales y será poquísimo lo que rebaje en tan subido precio. Es cierto que estos dos cuadros son los más nombrados de su colección*”⁸¹.

Recordamos a Bernardo de Iriarte, ilustrado y amigo de Mengs, de Ponz y de Ceán Bermúdez, a quien protegió. Iriarte tiene sitio en la teoría del arte en la medida que Jovellanos y otros valiosos hombres de aquella generación de ilustrados. Lamenta la decadencia de las artes con la pintura como testimonio, y elogia a Van Dyck como espolón de sus juicios. Así escribía a Hernández Pérez de Larrea en abril de 1792 “*en la pintura permanecemos ahí atrasados sin exceder de la medianía. Cuando falten Maella y Bayeu no se qué pintores nos quedarán, y ya ve Vm que Bayeu y Maella no son rafaeles ni tizianos, ni corregios ni aníbales, ni guidos ni vandycques, ni rubens ni velázquez, ni Murillos ni claudios coellos. Sobre todo ya desapareció enteramente el hermoso colorido del pincel español*”⁸². Apadrinó Iriarte al joven pintor José Aparicio, le inclinó a conocer los grandes maestros de su colección y especialmente a Van Dyck, como se desprende de la carta del pintor al referirse a un retrato que pintó en Alicante al estilo del pintor flamenco: “*por eso quiero salir de España* –escribe a su protector el 6 de junio de 1797– *para aprender otros ydionas y poder leer algunos libros que traten de las artes y copiar a Vandic y Tisiano y las buenas estatuas antiguas que discurro es el verdadero camino y el que siempre le he oído decir a Vucencia*”⁸³.

Hemos citado a don Elías Tormo y Elisabeth du Gué Trapier en las primeras páginas de este artículo por evocar a Van Dyck y su premonitoria visión de la influencia en la pintura española. Es de agradecer frente a un olvido generacional. Don Elías Tormo hizo un canto lírico a la vida y suprema delicadeza del arte de van Dyck: “*sentía la necesidad fatal de la magnificencia, de la riqueza y del despilfarro, en vida de lujo atropellado... gastando su salud afanoso de la piedra filosofal, para salir de apuros de gran señor, veniale a sobrepasar la ya cuarteada ruina de la corte de Inglaterra en víspera de la tragedia épica*”⁸⁴. Elisabeth du Gué Trapier profundizó en

⁷⁹ *Idem*, fol. 207-208.

⁸⁰ *Idem*, fol. 208-209.

⁸¹ Carta de enero de 1818. Antonio Ayerbe y marqueses de Ariany y de la Cenia, *Cuadros notables de Mallorca. Principales colecciones de pinturas que existen en la isla de Mallorca. Colección de Tomás de Veri*, Madrid, 1920, p. 84, y Carta de 14 de marzo de 1818 de Ceán Bermúdez a Tomás Veri; *idem*, pp. 84-85; Javier JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, “El coleccionismo del ilustrado Bernardo de Iriarte”, *Goya*, núms. 319-320 (julio-octubre de 2007), p. 271.

⁸² Claude BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en el siglo XVIII*, Madrid, 1989, p. 407, Cit. URRÍES Y DE LA COLINA, *op. cit.*, 2007, p. 267.

⁸³ Jordán DE URRÍES, *op. cit.*, 2007, p. 277, nota 53.

⁸⁴ “El centenario de Van Dyck en la patria de Velázquez”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1941, XL, p. 153.

aquellos años de Van Dyck en Génova en contacto con los españoles y su ámbito de influencia⁸⁵. Allí estaba Ambrosio Spínola que encargó a Van Dyck los más imponentes retratos con el empaque y la distinción propios del poderío español. El joven maestro flamenco visitó los suntuosos palacios de aquella sociedad que fue nexo de España en su expansión y dominio del norte⁸⁶. También Van Dyck dejó en contrapartida una profunda huella en los pintores italianos bajo el dominio español⁸⁷.

Fecha de recepción: 5-V-2009

Fecha de aceptación: 13-IX-2009

⁸⁵ DU GUÉ TRAPIER, E., "The School of Madrid and Van Dyck", *The Burlington Magazine*, XCIX (646-657), 1957, p. 265.

⁸⁶ Gênes devint rapidement le bénéficiaire principal des métaux précieux qui commencèrent à arriver en grandes quantités du Mexique et des Andes (...) Entre 1626 et 1630, plus de la moitié de l'argent qui arrivait à Seville trouva son chemin jusqu'à Gênes: Piero Bocardo "Gênes et les Génois au temps de Van Dyck" en Cat. Exp., *Amberes 1999, Antoine Van Dyck (1599-1641)*, p. 50.

⁸⁷ BOGGERO, F. y MANZITTI, C., "L'eredità de Van Duck a Genova", en Cat. Exp. *Génova 1997, Van Dyck a Genova: Grande pittura e collezionismo*, p. 105.